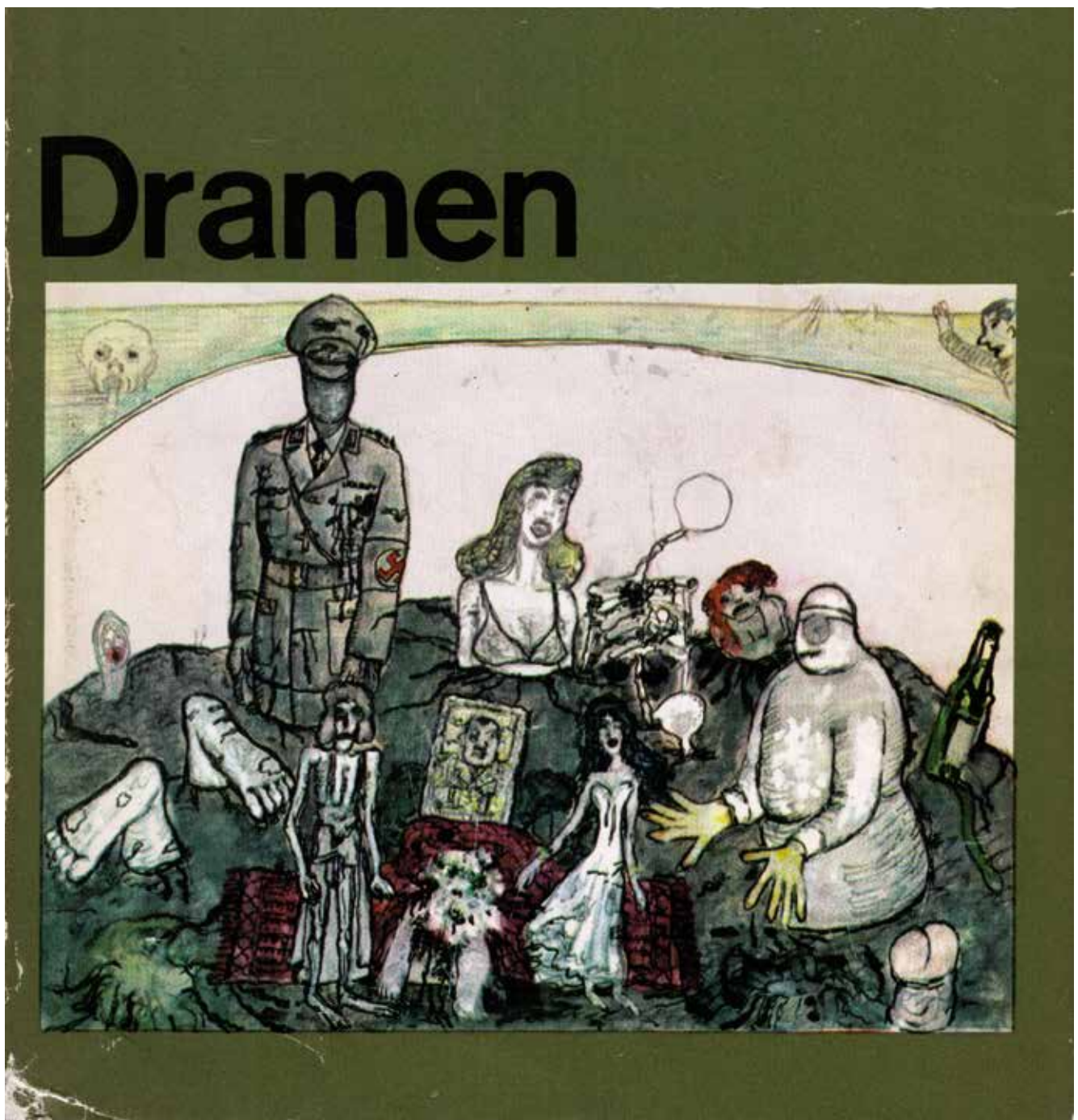


„Die Deutschen sind Menschen“

Leon Kruckowskis Drama *Niemcy* zwischen Schematismus und Modernität

Von Reinhard Ibler



Über tausend Jahre wechselvoller gemeinsamer Geschichte von Polen und Deutschen haben stets auch ihren Widerhall in der Literatur gefunden und vielfältige Bilder vom jeweils anderen Volk, seiner Kultur und seinen Menschen erstehen lassen. Mit den gerade für Polen so fatalen deutschen Verbrechen des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs war das auch vorher schon schwierige Verhältnis zwischen beiden Völkern am Tiefpunkt angelangt. In der polnischen Literatur jener Jahre herrscht ein fast durchweg negatives Bild von den Deutschen vor. Zu den wenigen Ausnahmen zählt Leon Kruczkowskis Drama *Niemcy*, das bei der Frage nach Schuld und Verantwortung der Deutschen eine differenzierte Betrachtungsweise einfordert. *Niemcy* bedeutet wörtlich „Die Deutschen“. In Deutschland wurde das Stück aber unter dem Titel *Die Sonnenbruchs* oder – wie in der Berliner Inszenierung von 1949 – *Die Sonnenbruchs* bekannt, nach dem Namen der im Mittelpunkt stehenden Familie.

■ Abb. 1: Titelblatt der deutschen Ausgabe der Dramen von Leon Kruczkowski

Als der polnische Schriftsteller Leon Kruczkowski im Frühjahr 1949 den 1. Akt seines neuen Dramas in der Zeitschrift *Odrodzenie* („Wiedergeburt“) unter dem Titel *Niemcy są ludźmi* („Die Deutschen sind Menschen“) veröffentlichte, rief dies nicht wenige Irritationen hervor. Die Provokation war durchaus gewollt, denn Kruczkowski störte sich am gängigen Klischee vom deutschen Ungeheuer. Er wollte keine Nachsicht mit den Deutschen und dem von ihnen zu verantwortenden Unrecht üben, aber er wandte sich gegen Pauschalurteile. So schrieb er in einem 1971 erschienenen Beitrag, in dem er auch auf die Entstehungsgeschichte seines Dramas eingeht: „Die politisch-moralische Frage nach Schuld und Verantwortung des deutschen Volkes für Hitler hat in diesen Jahren die Form einer düsteren These von der angeborenen Kriminalität der Deutschen – einer fatalistischen, das heißt ausweglosen These – angenommen [...] Das Bild der Deutschen in unseren Gegenwartsromanen, Novellen, Dramen und Filmen zum Thema der Besatzung war eher ein diabolisches denn ein realistisches Bild, ein Bild von sehr geringem oder überhaupt keinem Erkenntniswert; es zeigte Gesten und Mienen, Funktionen und Handlungen, aber keine oder nur wenige Handlungsmotive“ (zit. nach Decius 1990, S. 235).



Das Drama kam noch im selben Jahr auf die Bühne, nunmehr unter dem allgemeineren, seine Zielrichtung freilich beibehaltenden Titel *Niemcy* („Die Deutschen“). Die Uraufführung fand am 22. Oktober 1949 in Krakau

statt. *Niemcy* sollte eines der erfolgreichsten und meistgespielten Stücke der polnischen Dramatik des 20. Jahrhunderts werden. Außer in Polen, wo es sich bis heute im Repertoire der Theater findet, wurde es vor allem in der frühen DDR viel gespielt, wohingegen es in der Bundesrepublik, wohl aufgrund politischer Bedenken, weitgehend ignoriert wurde. Inszenierungen gab es ferner u.a. in Paris, London, Rom, Amsterdam, Helsinki, Sofia, Tokio und Osaka.

Abgesehen von der Brisanz der Thematik ist der Erfolg von *Niemcy* insofern erstaunlich, als es im Vergleich zu den Stücken eines Witkiewicz, Gombrowicz, Różewicz, Mrozek oder Grochowiak, die das polnische Theater zu einem der experimentellsten und innovativsten im 20. Jahrhundert gemacht haben, einen eher konventionellen Eindruck hinterlässt. Allerdings bedeutet die Abwesenheit grotesker und verfremdender Elemente nicht, dass *Niemcy* frei von jeglicher Modernität



wäre. Im Gegenteil: Das Stück beruht in entscheidendem Maße auf Verfahren, die auf Einflüsse des modernen Dramas und Theaters hinweisen.

Der Autor – ein bekennender Sozialist

Leon Kruczkowski wurde am 28. Juni 1900 in Krakau als Sohn eines Buchbinders geboren. Nach seiner Ausbildung zum Chemiker arbeitete er in den zwanziger Jahren in der Erdöl- und Zementindustrie und war von 1930 bis 1933 als Berufsschullehrer tätig. Seine Erfahrungen in der Industrie ließen ihn in einer Zeit, als die linke Opposition in Polen unter den Repressalien des Piłsudski-Regimes zu leiden hatte, zum bekennenden Sozialisten werden.

Von diesem Engagement zeugen auch seine Gedichte der zwanziger Jahre, die in seinen einzigen Lyrikband *Młoty nad światem* (1928; „Hämmer über der Welt“) Eingang gefun-

■ Abb. 2: Leon Kruczkowski (*Krakau 1900, † Warschau 1962).

den haben, sowie die Romane *Kordian i cham* (1932; „Rebell und Bauer“) und *Pawie pióra* (1935; „Pfauenfedern“), in denen er alte polnische Geschichtsmymen aus einer sozialkritischen Perspektive entlarvt.

Die Kriegsjahre verbrachte Kruczkowski als Reserveleutnant fast vollständig in deutscher Gefangenschaft in einem Offizierslager bei Arnswalde und Groß Born-Rederitz (damals Provinz Brandenburg). Seine Erfahrungen als Dramatiker konnte er in das dortige Lagertheater als Bearbeiter von Stücken und Regisseur einfließen lassen.

Mit der Bühnenkunst war er auch in seiner Zeit als Vizeminister für Kultur und Kunst (1945-1948) verbunden, denn in dieser Funktion war er für die Neuorganisation des Theaterlebens in Polen zuständig. 1949 wurde Kruczkowski zum Präsidenten des Polnischen Schriftstellerbands gewählt. Aus diesem Amt wurde er 1956 entlassen, weil man ihn im Zuge des einsetzenden ‚Taufwetters‘ für die Einführung des Sozialistischen Realismus als verbindlicher Norm in Literatur und Kunst mitverantwortlich machte. Dieser Vorwurf

traf ihn hart, hatte er sich doch wiederholt für Kollegen eingesetzt, die in Schwierigkeiten mit dem herrschenden Regime geraten waren. Dass Kruczkowski kein überzeugter Anhänger der staatlich verordneten Schemakunst war, zeigt sich nicht zuletzt in seiner Bewunderung für das Brecht'sche Theater, aus der er nie einen Hehl gemacht hatte: 1952 war er Hauptinitiator der umstrittenen Polen-Tournee des Berliner Ensembles.

Kruczkowski starb am 1. August 1962 in Warschau. In seinen letzten Lebensjahren verfasste er noch eine Reihe von Erzählungen und Dramen, in denen er die Zweifel und inneren Konflikte thematisierte, welche die Menschen in den Umbruchphasen der Nachkriegszeit auszutragen hatten. Vor allem zwei Dramen sind auch über Polen hinaus bekannt geworden: *Pierwszy dzień wolności* (1959; „Der erste Tag der Freiheit“) und *Śmierć gubernatora* (1961; „Der Tod des Gouverneurs“).

Das Stück

Dass *Niemcy* keineswegs ein völlig konventionelles Drama ist, zeigt schon der Textaufbau. Der 1. Akt ist in drei kurze Szenen unterteilt, deren Hand-

■ Abb. 3: Szene des 1. Aktes von „Die Sonnenbrücke“ im Deutschen Theater Berlin, 1949, u.a. mit Hans Stiebner als Hoppe (rechts).

Foto: SLUB/Deutsche Fotothek, Abraham Pisarek, PURL: <http://www.deutschefotothek.de/obj88930913.html>, Aufnahme-Nr.: df_pk_0000796_021



lungen alle zum selben Zeitpunkt, im September 1943, in verschiedenen Ländern des von den Deutschen besetzten Europas ablaufen. Die drei Szenen verbindet zudem ihre Beziehung zu jenem Geschehen, das den Hintergrund der ein paar Tage später spielenden Akte 2 und 3 bildet, die ihrerseits einen Zeitraum von nur wenigen Stunden umfassen. Es geht um das dreißigjährige Dienstjubiläum des namhaften Göttinger Biologen Professor Sonnenbruch.

Schauplatz der 1. Szene des 1. Akts ist ein deutscher Gendarmerieposten mitten in der polnischen Provinz. Hier bereitet sich Gendarm Hoppe gerade auf einen dreitägigen Heimaturlaub vor, der ihm anlässlich von Sonnenbruchs Dienstjubiläum gewährt wurde, in dessen Institut er bis zum Krieg als Hausmeister gearbeitet hatte. Die Vorfreude auf das Wiedersehen mit seiner Familie und den früheren Arbeitskollegen wird getrübt durch einen fanatischen Landsmann namens Schultz, der ihm einen vom Transport ausgerissenen jüdischen Jungen übergibt. Obwohl Hoppe als Vater von zwei Kindern Mitleid mit dem zwölfjährigen Chaimek hat, möchte er sich durch einen möglichen Gnadenakt nicht selbst in Schwierigkeiten und um den Urlaub bringen. Da er sich von Schultz beobachtet wähnt, erschießt er den Jungen.

Die 2. Szene spielt in einer Provinzstadt in Norwegen, wo SS-Untersturmführer Willi Sonnenbruch, der jüngere



■ Abb. 4: Szene des 2. Aktes mit Gerda Müller als Berta Sonnenbruch und Werner Peters als ihr Sohn Willi Sonnenbruch.

Foto: SLUB/Deutsche Fotothek, Abraham Pisarek, PURL: <http://www.deutschefotothek.de/obj88930913.html>, Aufnahme-Nr.: df_pk_0000796_032.

Sohn des Professors, ebenfalls gerade Vorkehrungen für den Heimatbesuch trifft. Seine Vorfreude gilt nicht dem Vater, dessen Abneigung gegenüber dem Hitler-Regime er als überzeugter Nazi nicht teilt, sondern seiner Mutter, die er über alles liebt. Da er noch kein Geschenk für die Mutter hat, schwindelt er einer Norwegerin, die sich nach dem Schicksal ihres als Untergrundkämpfer in die Fänge der Deutschen geratenen Sohnes erkundigt, eine wertvolle Halskette ab. Wissentlich verschweigt er der Frau jedoch, dass ihr Sohn bei einem Verhör durch die SS ums Leben gekommen ist.

Die 3. Szene führt uns in eine Kleinstadt im Norden Frankreichs, wo die Pianistin Ruth Sonnenbruch, die Tochter des Professors, während einer Konzertreise aufgrund einer Fahrzeugpanne zu einem Halt in einer Gaststätte gezwungen ist. Überrascht von der ablehnenden Haltung der Franzosen gegenüber den Deutschen erfährt sie im Gespräch mit den Wirtsleuten, dass die Stadtbevölkerung von den Besatzern zur Abschreckung verpflichtet wurde, der kurz bevorstehenden Hinrichtung von sieben Partisanen beizuwohnen, die einen deutschen Militärtransport sabotiert hatten. Als sie hört, dass der Vater der Wirtin Fanchette zu den Delinquenten zählt, entschließt sich Ruth, an ihrer statt zur Hinrichtung zu gehen.

In den drei Szenen des 1. Akts werden also bereits drei unterschiedliche Haltungen von Deutschen in der Zeit

■ Abb. 5: Der Nazi Willi Sonnenbruch enttarnt den KZ-Flüchtling Peters. Szene des 2. Aktes mit Wolfgang Langhoff als Joachim Peters (links), Paul Bildt als Professor Sonnenbruch (Mitte) und Werner Peters als Willi Sonnenbruch (rechts).

Foto: SLUB/Deutsche Fotothek, Abraham Pisarek, PURL: <http://www.deutschefotothek.de/obj88930913.html>, Aufnahme-Nr.: df_pk_0000796_052



des Naziterrors in exemplarischen Situationen vorgeführt: feiges Mitläufertum (Hoppe), Fanatismus und Verlogenheit (Willi Sonnenbruch), spontane Hilfsbereitschaft (Ruth Sonnenbruch). Die Akte 2 und 3 bringen diese und weitere Einstellungen in direkten Dialog miteinander. Beide Akte spielen in Sonnenbruchs Göttinger Vorstadtvilla. Dort sind im 2. Akt neben dem Professor und seiner Frau Berta ihre Kinder Willi und Ruth, die Schwiegertochter Liesel sowie Hoppe versammelt. Die Gespräche bringen schnell die Standpunkte der Anwesenden zum Vorschein. Auch Berta und Liesel Sonnenbruch sind – neben Willi – glühende Anhängerinnen des Nationalsozialismus. Nicht einmal der Verlust des Sohns bzw. Ehemanns (der Älteste der Sonnenbruchs war im Krieg gefallen) konnte ihren Fanatismus zügeln. Hingegen distan-

zieren sich der Professor und Tochter Ruth vom Hitler-Regime. Die Handlung nimmt gegen Ende des Akts eine deutliche Wendung, als plötzlich der Kommunist Joachim Peters auftaucht, Sonnenbruchs früherer Assistent, der gerade aus dem KZ geflohen ist. Willi Sonnenbruch erkennt ihn sofort als Flüchtigen und veranlasst, dass Peters so lange im Hause festgehalten wird, bis die gerade im Aufbruch zur Jubiläumsfeier befindliche Familie wieder zurückkommt.

Der 3. Akt spielt wenige Stunden später. Ruth ist bewusst früher nach Hause zurückgekehrt, um Peters ihre Hilfe anzubieten. Beide werden jedoch von der vorzeitig eintreffenden Familie überrascht, was Peters dazu zwingt, im Haus zu bleiben und sich dort zu verstecken. Der von Liesel alarmierten Polizei gaukelt Ruth vor, sie habe Peters bereits aus der Stadt

gebracht und bietet sich zum Schein an, die Polizisten mit dem Auto auf dessen Fluchtweg zu führen. Als sich die Anwesenden mit Ausnahme des Professors zurückgezogen haben, verlässt Peters sein Versteck und führt mit seinem ehemaligen Chef einen langen Disput, wobei er ihm seine Vorstellungen von der Notwendigkeit des Widerstands darlegt. Zudem konfrontiert er Sonnenbruch mit der Tatsache, dass die Nazis dessen Forschungsergebnisse für ihre verbrecherischen Zwecke missbrauchen. Sonnenbruch verteidigt seine Haltung der inneren Emigration. Er möchte mit Hitlers Deutschland nichts zu tun haben, im Interesse der Wissenschaft kann er sich aber nicht zum offenen Widerstand entschließen. Da er sieht, dass er an der Einstellung Sonnenbruchs nichts ändern kann, verlässt Peters das Haus, um seine Flucht fortzusetzen.

DER AUTOR

Reinhard Ibler, Jahrgang 1952, studierte West- und Südslavische sowie Russische Philologie an den Universitäten Regensburg und Prag. In Regensburg, wo er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Assistent tätig war, promovierte er 1987 mit einer Arbeit über die Gedichtzyklen des tschechischen Lyrikers Karel Toman und habilitierte sich 1993 mit einer Arbeit zur Entwicklung der russischen Komödie von den Anfängen bis zur Moderne. Seit 1994 ist er Professor für Slavische Philologie (Literaturwissenschaft), und zwar zunächst an der Universität Magdeburg (1994-1999), danach an der Universität Marburg (1999-2006) und seit 2006 an der Universität Gießen. 1997 hatte er eine Gastprofessur an der Universität Brunn (Tschechien) inne. Seine wissenschaftlichen Schwerpunkte liegen im Bereich der russischen, tschechischen und polnischen Literatur, der vergleichenden slavischen Literaturgeschichte, der Gattungsfor-



schung, der literarischen Zyklierung und der Literaturtheorie. Seit 2010 betreut er an der Justus-Liebig-Universität Gießen ein Projekt zur vergleichenden Erforschung der polnischen, tschechischen und deutschen Holocaustliteratur und -kultur.

Die Deutschen

Hier endet das Drama in seiner eigentlichen, von Kruczkowski intendierten Fassung. Klar erkennbar ist das humanistische Anliegen des Autors, der um einen differenzierten, historische Gerechtigkeit schaffenden Blick bemüht ist. Im Zentrum steht der Widerstreit unterschiedlicher Haltungen von Deutschen gegenüber dem Nazi-Regime. Dass dabei auch Schematismen nicht ausbleiben ist verständlich. Dies ist der politischen Situation zur Zeit der Entstehung des Dramas ebenso geschuldet wie der hohen Position des Autors in Politik und Kulturpolitik. So sind viele der Repliken des positiven Helden Peters voller künstlichem Pathos: „Ich kehre in meine Finsternis zurück, Professor, in die schreckliche deutsche Nacht, und werde mich bemühen, solange meine Kräfte reichen, durch diese Nacht weiterzugehen“ (Kruczkowski 1975, S. 69f.). Auch der Nazi Willi Sonnenbruch trägt – als



■ Abb. 6: Ruth Sonnenbruch versucht, dem KZ-Flüchtling Peters zu helfen. Szene des 3. Aktes mit Wolfgang Langhoff als Joachim Peters und Ursula Burg als Ruth Sonnenbruch.

Foto: SLUB/Deutsche Fotothek, Abraham Pisarek, PURL: <http://www.deutschefotothek.de/obj88930913.html>, Aufnahme-Nr.: df_pk_0000796_003

durchweg negative Gestalt – klischeehafte Züge. Komplexer angelegt sind die tragischen Figuren Berta und Liesel Sonnenbruch, die als Mutter bzw. Ehefrau am erlittenen menschlichen Verlust leiden, ihren Hass aber nicht gegen die für den Krieg Verantwortlichen richten, sondern gegen die vermeintlichen Feinde Deutschlands. Solcherlei Verblendungen gab es auch in der Realität zuhauf.

Die stärksten Momente bietet das Drama dort, wo es um Personen geht, die in ihrer Haltung oder ihrem Handeln nicht so strikt festgelegt sind, die von Zweifeln oder inneren Konflikten geplagt werden. Hierzu ist auch Hoppe zu zählen, der als Familienvater mit dem jüdischen Jungen durchaus Mitleid empfindet und ihn eigentlich gar

nicht töten möchte. Da er, unter Beobachtung stehend, die mit einer solchen menschlichen Handlung verbundenen Risiken nicht eingehen möchte, erschießt er das Kind mit einer dann doch wieder erschreckenden Indifferenz gegenüber menschlichem Leben: „Das Gewissen für einen deutschen Menschen ist der andere deutsche Mensch [...]. Schultz steht auf der Brücke und glotzt. Ich weiß schon, was er denkt! [...] Aber – ich habe Kinder! [...] Na, komm, Kleiner!“ (ebd., S. 12).

Ruth Sonnenbruch hingegen repräsentiert den Typus des auf eine fast naive Weise apolitischen Menschen, der aber spontan und zudem ohne Rücksicht auf die Folgen seinen moralischen Überzeugungen folgt. So unterläuft sie mit ihrer humanen,

aus echtem Mitleid geborenen Geste gegenüber der Wirtin Fanchette den Willen der örtlichen Besatzungsbehörden, die Bewohner der französischen Stadt einzuschüchtern. Und Peters unterstützt sie nicht aus Sympathie für dessen politische Haltung, sondern aus dem intuitiven Gefühl, einem bedrohten Menschen helfen zu müssen: „Ich habe mich daran gewöhnt, im Leben das zu tun, was ich will – und bisher ist es immer gut ausgefallen. Hoffen wir, daß es auch diesmal so ist...“ (ebd., S. 57). Diese Hoffnung Ruths dürfte freilich nicht in Erfüllung gegangen sein.

Eine in jeder Hinsicht zerrissene Figur stellt Professor Sonnenbruch dar. Hat er früher sein Streben nach einer besseren Welt mit seinem Assistenten geteilt, sind diese Illusionen durch das Nazi-Regime und den Krieg auf brutale Weise zunichte gemacht worden. Gleichwohl ist er nicht, wie Peters, den Weg des offenen Widerstands gegangen, sondern hat sich, um den Frieden innerhalb der Familie und seine wissenschaftlichen Betätigungsmöglichkeiten zu erhalten, dazu entschlossen, zu schweigen und sich in der Hoffnung auf ein baldiges Ende des Schreckens vorerst in sein Schneckenhaus zurückzuziehen: „Meine Einsamkeit? Das ist alles, was mir geblieben ist! [...] Es ist dies die Einsamkeit eines Mannes, der überdauern will, der überdauern muß! Der in sich all das bewahren will, was man heute schmachvoll mißhandelt [...]“ (ebd.,

S. 66). Sein einziges Ziel ist es, „die höchsten Güter der Menschheit zu bewahren“ und „sie zurückzuerstatten, unserem Volk zu übergeben, in dem Augenblick, da das grausame Reich Hitlers zusammenbricht“ (ebd., S. 69).

Und die Polen?

Was *Niemcy* zu einer besonderen literarischen Erscheinung macht, ist die Tatsache, dass es in diesem polnischen Drama fast ausschließlich um die Deutschen geht. Für Deutschland hatte sich Kruczkowski, ein hervorragender Kenner der Kultur und Geschichte des Landes, seit jeher interessiert. Schon vor dem Krieg und damit vor seiner Kriegsgefangenschaft hatte er Werke geschrieben, die sich mit deutschen Problemen befassen. So ist z.B. eines seiner ersten Dramen, *Bohater naszych czasów* (1935; „Ein Held unserer Zeit“), eine Satire auf den deutschen Nationalismus in den Anfängen des Dritten Reichs. Insofern war der Autor für sein Vorhaben, sich den Einstellungen und Befindlichkeiten der Deutschen in der Zeit der nationalsozialistischen Verbrechen auf möglichst objektive Weise zu nähern, zweifellos prädestiniert.

Aber hat *Niemcy* nun überhaupt nichts mit Polen zu tun? Die Frage ist schon deshalb zu verneinen, weil sich das Stück ja in erster Linie an ein polnisches Publikum richtet. Von da aus betrachtet ist es sicher auch kein Zufall, dass gleich die Eröffnungsszene in Polen spielt und zwei der vier in dieser kurzen Sequenz agierenden Figuren aus diesem Land kommen: der jüdische Junge Chaimek und Hoppes Gehilfe Juryś. Letzterer ist ein eigenartiger, etwas zwielichtiger Charakter. Er ist betrunken, biedert sich bei Hoppe an und lässt sich von diesem erniedrigen. Dem jüdischen Jungen gegenüber verhält er sich zwar nicht unfreundlich, aber doch mit erkennbarer Geringschätzung. Chaimek steht hier für das pol-

nische Judentum und die Verbrechen des Holocaust, deren menschenverachtende Brutalität zudem darin sichtbar wird, dass es sich bei dem Jungen um ein unschuldiges Kind handelt. In der Gestalt Juryś' hingegen wird auf die zeithistorisch höchst umstrittene Frage nach einer polnischen Mitverantwortung verwiesen, der durch Antisemitismus und Kollaboration Vorschub geleistet wurde. Aus dieser Sicht gewinnt der Schluss der Szene für das polnische Selbstverständnis brisante Symbolkraft: Juryś muss die Leiche Chaimeks beseitigen. Damit aber wird das zentrale, deutsche Problem um ein polnisches ergänzt, das vom polnischen Rezipienten im Übrigen leicht als solches zu identifizieren ist. Die moralische Frage nach Schuld und Verantwortung erlangt auf diese Weise eine das eigentliche Thema transzendierende, universale Dimension: Wo waren in Deutschland, aber auch in Polen und anderswo, die moralischen Kräfte, die sich – von Einzelnen abgesehen – der Barbarei entgegengestellt und ihrem Wirken vielleicht hätten Einhalt gebieten können? Kruczkowski entlässt uns aus dem Drama, ohne uns eine Antwort auf diese Frage zu geben.

Das Ringen um die Modernität des Dramas

Der offene Schluss ist das im Hinblick auf die Gesamtwirkung entscheidende Moment von *Niemcy*: Der Rezipient bekommt keine fertigen Lösungen eines ohnehin hoch komplexen und letztlich nicht zu begreifenden Problems geboten, sondern wird gezwungen, sich dieser Komplexität zu stellen und seine eigene Haltung zu den im Drama aufgeworfenen Fragen zu überprüfen. Die verschiedenen Einstellungen der agierenden Personen werden in Dialog zueinander gebracht, ohne dass sich an diesen Einstellungen Wesentliches ändert. Dort, wo Ansätze zu einer Entwicklung auszumachen sind, wie im

Falle Ruth Sonnenbruchs, werden sie durch die Brutalität des Systems unterbunden.

Es war offensichtlich politischer Druck, der Kruczkowski dazu veranlasste, dieses Prinzip eines offenen Dramas – vorübergehend – aufzugeben. Noch vor der Krakauer Erstaufführung fügte er dem Stück nämlich einen Epilog hinzu, der nach dem Krieg spielt und „Göttingen 1948/49“ übertitelt ist. Aus diesem Epilog erfahren wir z.B., dass Ruth Sonnenbruch wegen ihrer Hilfeleistung für Peters ins KZ Ravensbrück musste und dort ums Leben kam. Willi Sonnenbruch hat sich trotz Nazi-Vergangenheit und ohne erkennbaren Gesinnungswandel den neuen politischen Verhältnissen im Westen bestens angepasst. Liesel Sonnenbruch hat einen Amerikaner geheiratet. Eine grundlegende Entwicklung aber hat der Professor durchgemacht. Er hat, nicht zuletzt durch die Überzeugungsarbeit seines ehemaligen Assistenten, seine passive Einstellung aufgegeben und engagiert sich nunmehr für die Sache des Friedens, wie sie in der damaligen Sowjetischen Besatzungszone propagiert wurde. Dies bringt ihm in Göttingen nicht nur Schwierigkeiten mit der britischen Besatzungsmacht ein, sondern entfremdet ihn u.a. auch seinen Studenten. Es deutet Vieles darauf hin, dass Sonnenbruch am Ende den Westen verlässt, um Peters in die Sowjetische Besatzungszone zu folgen und mit ihm der Wissenschaft zu dienen und für den Frieden zu kämpfen.

Kruczkowski hat diesen Epilog vermutlich auch mit Blick auf den damals in der Entstehung befindlichen sozialistischen deutschen Staat geschrieben: Die DDR wurde am 7. Oktober 1949 gegründet, und die deutsche Uraufführung von *Niemcy* fand am 29. Oktober am Deutschen Theater (Kammerspiele) in Berlin statt, und zwar unter dem Titel *Die Sonnenbruchs* (durch die leichte Veränderung des Namens



■ Abb. 7: Szene mit Ursula Burg als Ruth Sonnenbruch (links), Paul Bildt als Professor Sonnenbruch (2. von links), Hubert Suschka als Kommissar (2. von rechts) und Gerda Müller als Berta Sonnenbruch (rechts).

Foto: SLUB/Deutsche Fotothek, Abraham Pisarek, PURL: <http://www.deutschefotothek.de/obj88930913.html>, Aufnahme-Nr.: df_pk_0000796_013

Sonnenbruch, wie er im Original bei Kruczkowski erscheint, wollte man – durchaus vorhandene – Parallelen in den Biographien der zentralen Gestalt des Dramas und des berühmten Berliner Chirurgen Ferdinand Sauerbruch vermeiden). Aber schon 1955, als die politischen Bedingungen dies zuließen, strich Kruczkowski den Epilog wieder. Mit dieser Entscheidung hat er nicht nur eine vermutlich politisch motivierte Manipulation rückgängig gemacht, sondern vor allem das unverwechselbare literarisch-kulturelle Profil seines berühmtesten Dramas wiederhergestellt. Mit dem Hinzufügen des Epilogs hatte Kruczkowski aus einem offenen ein geschlossenes Drama gemacht. Er hat damit den Bezug zur Moderne weitestgehend aufgekündigt und sein Werk der Schemaliteratur des Sozialistischen Realismus mit ihrem einseitigen Weltbild und ihren eindeutigen, oft banalen Lösungen angenähert: Sonnenbruch konnte somit doch noch zum positiven Helden werden, indem er sich in den Dienst der gerechten Sache stellt und sich damit für sein früheres Zaudern rehabilitiert. Dass das Stück zwischen 1949 und 1952 an ca. vierzig Theatern in der DDR gespielt wurde und immensen Erfolg hatte, mag auch mit dem Epilog zu tun haben, mit dem

den Menschen suggeriert werden konnte, dass sie im besseren, antifaschistischen Teil Deutschlands leben, wohingegen man in Westdeutschland kein Problem damit hatte, ehemalige Nazis in die Gesellschaft zu integrieren. Es ist davon auszugehen, dass Kruczkowski diese Gefahren einer Missinterpretation bewusst gewesen sind. Vor allem dürfte er gesehen haben, dass damit sein Anliegen einer objektiven Annäherung an das Problem der Deutschen verfälscht wurde. Mit der Streichung des Epilogs holte er sein Stück in die Moderne zurück und unterstrich damit die eigentlichen Ziele, die er mit seinem Drama *Niemcy* verfolgt hatte. •



LITERATUR

a) Textausgaben:

Kruczkowski, Leon: Dramaty. Warszawa 1977.

ders.: Dramen. Übers. P. Ball u. V. Mika. Berlin (Ost) 1975.

b) Benutzte und weiterführende Literatur (in deutscher Sprache):

Olschowsky, Heinrich: Tua res agitur. Zur Rezeption von Leon Kruczkowskis „Die Sonnenbruchs“ in der DDR. In: Weimarer Beiträge 1976, Nr. 2, S. 41-62.

Baumann, Winfried: Die Repliken im dramatischen Text. Dargestellt an den „Deutschen“ von Leon Kruczkowski. Frankfurt/M. – Bern – Las Vegas 1977.

Scholze, Dietrich: Zwischen Vergnügen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert. Berlin (Ost) 1989.

Dedecius, Karl: Zur Literatur und Kultur Polens. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1990.

Fischer, Christine; Steltner, Ulrich: Polnische Dramen in Deutschland. Übersetzungen und Aufführungen als deutsch-deutsche Rezeptionsgeschichte 1945-1995. Köln – Weimar – Wien 2011.

Hiemer, Elisa-Maria: Zum Umgang mit der Kriegserfahrung im polnischen Drama der 1950er und 1960er Jahre, dargestellt an Leon Kruczkowskis *Niemcy* (1948) und *Pierwszy dzień wolności* (1959) sowie Ireneusz Iredyńskis *Jasełka-Moderne* (1962). In: J. Holý (Ed.): The Representation of the Shoah in Literature, Theatre and Film in Central Europe: 1950s and 1960s. Praha 2012, S. 79-91.

KONTAKT

Prof. Dr. Reinhard Ibler
Justus-Liebig-Universität
Institut für Slavistik
Otto-Behaghel-Straße 10, Haus D
35394 Gießen
Telefon: 0641 99-31186
Reinhard.Ibler@slavistik.uni-giessen.de